

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики её преподавания

Мотив немоты в поэзии О. Э. Мандельштама:

подходы к организации элективного курса

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
Допущена к защите
Зав. кафедрой

Исполнитель:
Мисюрева Татьяна Анатольевна,
обучающийся БЛ-41 группы

Руководитель ОПОП:

Научный руководитель:
Гутрина Лилия Дмитриевна,
кандидат филологических наук,
доцент

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. СЕМАНТИКА МОЛЧАНИЯ И НЕМОТЫ В КУЛЬТУРЕ.....	6
1.1. Молчание в мифологии.....	6
1.2. Молчание в поэзии Серебряного века.....	10
ГЛАВА 2. СЕМАНТИКА МОЛЧАНИЯ/НЕМОТЫ В ПОЭЗИИ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА.....	14
2.1. Разнообразие трактовок молчания в поэзии О. Э. Мандельштама 1910– 1930-х годов	14
2.2. «Новые стихи» (1930–1934 гг.): молчание как протест.....	27
2.3. «Воронежские тетради» (1935–1937 гг.): молчание как немота.....	41
2.4. Элективный курс по поэзии О. Мандельштама в школе.....	46
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	51
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	54

ВВЕДЕНИЕ

Тема нашей выпускной квалификационной работы: «Мотив немоты в поэзии О. Э. Мандельштама: подходы к организации элективного курса в школе».

Тема молчания появляется у раннего О. Мандельштама в стихотворении 1910 г. «Silentium», заглавие которого сразу отсылает читателя к Тютчеву, а точнее к его одноимённому стихотворению. Впоследствии, в 1920-30-е, Мандельштам развивает тему молчания: оно у него и самостоятельный выбор поэта, и результат насилия над ним. А. Ахматова вспоминала, что «больше всего на свете Мандельштам боялся собственной немоты, он называл эту немоту удушьем». [2]. Таким образом, основания для работы над этой темой – объективные, т.к. тема молчания для Мандельштама сквозная, и является очень личной для поэта. **Актуальность** данной темы обусловлена также постоянной рефлексией Мандельштама по поводу поэтического слова – об этом написаны его статьи – «Утро акмеизма», «Слово и культура», «О природе слова». Значимость слова для Мандельштама была очень велика – именно поэтому в 30-е годы он болезненно воспринимает отсутствие свободы слова и своё вынужденное молчание. Молчание часто – это антипод поэзии, которая – постоянный предмет анализа поэта.

В работах современников Мандельштама и литературоведов тема молчания и реализующие ее мотивы безмолвия, немоты неоднократно рассматривались, но не подвергались отдельному рассмотрению, что также подчеркивает актуальность исследования. Есть единичные разборы ранних стихотворений Мандельштама, сделанные Д. Черашней, Д. Баком, Ю. Левиным, О. Лекмановым.

Объект исследования – стихотворения Мандельштама, объединенные темой молчания и мотивами немоты и безмолвия.

Предмет – семантика и динамика этих мотивов.

Цель выпускной квалификационной работы – выявить семантику и динамику темы молчания в поэзии Мандельштама и реализующих ее мотивов немоты-безмолвия в поэзии Мандельштама; предложить вариант элективного курса по поэзии О. Э. Мандельштама для 11 класса.

Для достижения этой цели необходимо решить **следующие задачи:**

1. Обратиться к семантике молчания и немоты в культуре, в частности, в мифологии и в поэзии Серебряного века.
2. Познакомиться с традицией интерпретации данных мотивов в лирике поэта, опираясь на разборы известных литературоведов, таких, как Д. Черашняя, Ю. Левин, Н. Струве и др.
3. Исследовать динамику данных мотивов в лирике Мандельштама;
4. Рассмотреть понятие элективного курса, предложить подходы к разработке элективного курса по поэзии О. Э. Мандельштама и вариант подобного курса.

Структура выпускной квалификационной работы формируется в соответствии с задачами, т.е. 1-я глава содержит семантическую характеристику молчания и немоты в культуре, 2-я глава – информацию, полученную в ходе изучения работ известных литературоведов (в частности, перечисленных выше), анализ стихотворений, содержащих мотив молчания-немоты, и, как следствие, исследование динамики вышеупомянутых мотивов в лирике поэта. 3-я глава включает в себя рассмотрение понятия элективного курса, подходы к разработке элективного курса по поэзии О. Э. Мандельштама и вариант подобного курса.

Практическая значимость работы заключается в возможности дальнейшего использования материала выпускной квалификационной работы в школе, при разработке и проведении элективных курсов по литературе. Данная работа будет полезна не только преподавателю, как, непосредственно, пример элективного курса по лирике О. Э. Мандельштама и вспомогательный материал

при разработке курсов подобного рода, но и школьнику — в качестве дополнительной информации по литературе.

ГЛАВА 1. СЕМАНТИКА МОЛЧАНИЯ И НЕМОТЫ В КУЛЬТУРЕ

1.1. Молчание в мифологии

Тема молчания является сквозной для художественных произведений разных эпох. И мотивируется это спецификой культуры, всего уклада человеческой жизни.

Как понимается молчание, немота, безмолвие в разных культурах? Об этом размышляли такие исследователи, как Бабенко Н., Карабыков А. В., Корнилова Н. Б., Прохоров Г. М., Сеничкина Е. П., Эпштейн М.

Так, по мнению Н. Б. Корниловой, в разных культурах существует разное отношение к молчанию. «Например, *восточные культуры* тяготеют к интимному, интуитивному (нерациональному) постижению смыслов, поэтому и молчание в таких культурах может являться не столько эмоциональной заменой вербального общения, показателем близости людей друг другу (как это есть для западного человека), а коммуникативной нормой (отсутствием пустословия или словопроизнесения, суетного беспрестанного говорения)», – говорит она. [20] Такое отношение к молчанию отразилось во многих восточных пословицах, которые призывают говорить меньше, а молчать больше: Плохой оратор многословен (японская пословица); Знай больше, говори меньше (туркменская пословица); Хочешь, чтобы тебя уважали – много не говори (узбекская пословица).

Интересно, какое отношение к молчанию предлагает русская культура. Об этом размышляет Михаил Эпштейн, предлагая «два противоположных мнения: 1) что это молчаливая культура, целомудренная, застенчивая, берегущая свой сокровенный смысл, стыдящаяся его выговорить, вывести

наружу; 2) что русская культура необычайно говорлива, утомительно суесловна, и слова в ней заменяют дела. <...> Два свойства русской культуры – молчаливость и многоречивость – взаимосвязаны. Русская словесность тем и удивительна, что выставляет наружу свою глубинную бессловесность, громко и упорно молчит, пряча это молчание за обилием слов». [51] Восприятие молчания с плюсом и минусом одновременно встречается и в *русском фольклоре*; с одной стороны, мы видим одобрительную оценку акта молчания: Доброе молчанье чем не ответ; Кто молчит, тот двух научит; Молчанье – золотое словечко; Слово – серебро, молчание – золото; Кто молчит, не грешит. С другой стороны, можно найти примеры отрицательной оценки: Молчан-собака не слуга во дворе; Молчать, так и дело не скончать; Не та собака кусает, что лает, а та, что молчит да хвостом виляет; Крепкое молчание ни в чем не ответ; Молчанию прав не будешь.

В религиозно-мистическом аспекте молчание *является необходимым условием для общения с Богом*. «Молчание в древности считалось состоянием Первенства: до божественного Творения в Мироздании было Молчание. Молчание наступит и после гибели Мира. В связи с этим молчание во время культа символизировало общение и слияние с Мировой Душой, с Божеством», – утверждает Сеничкина. [41] В религии существует целое направление, проповедующее отказ от речи, которая именуется «суетной». В 60-е годы XX века Г. М. Прохоров дал этому направлению название «исихазм». [37]

Тот факт, что молчание ценится в христианстве, подтверждает ряд высказываний святых отцов церкви: «Молчание есть тайна будущего века, а слова суть орудие мира сего» (Исаак Сирин). [42] «Благоразумное молчание есть мать молитвы, воззвание из мысленного пленения, хранилище божественного огня, страж помыслов, соглядатай врагов, училище плача, друг слез, делатель памяти о смерти, живописатель вечного мучения, любоиспытатель грядущего суда, споспешник спасительной печали, враг дерзости, безмолвия супруг, противник любоучительства, творец видений,

неприметное предупреждение, сокровенное восхождение» («Лествица»). [23] «Если будешь соблюдать молчание, то найдешь покой везде, где бы ты ни жил» (Пимен Великий). «Священное безмолвие это не то же, что и молчание, хотя внешне кажется тем же самым». «Безмолвник тот, кто существо бестелесное усиливается удерживать в пределах телесного дома. Подвиг редкий и удивительный». [23]

Таким образом, можно заметить, что в христианстве молчание ценилось достаточно высоко, и это заложило основы последующего осмысления молчания как достоинства. Но здесь надо иметь в виду именно «доброе молчание», молчание как свободный выбор человека, а не молчание раба, молчание внутренней углубленности, работы мысли, а не молчание политического гнёта.

А. В. Карабыков, доцент кафедры, ин. яз. ОмЮИ, занимался вопросом молчания в культуре христианского Средневековья. По итогам собственных исследований он выделил «ряд специфических черт, в который входит приоритет молчания над речью», отметил существование в христианском Средневековье учения о безмолвии, выразив его суть в двух аспектах. Вот они: «Различаются два естественных уровня молчания: молчание уст как отстранение от общения с людьми и безмолвие души как успокоение в ней страстных земных помыслов. Первый уровень является ступенью ко второму: воздержание от людских бесед должно вести к «отложению всех помышлений, не относящихся к делу спасения». [18] Исследователь указывает приверженность средневекового христианства к молчанию, приведя в пример слова из популярного в XIV веке болгарского жития: «Ничто так не очищает душу и не возвращает ей изначальное совершенство, как уединение и безмолвие». [18] Отмечая очистительную, по мнению христиан того времени, силу физического молчания, он вводит термин «языкоболие»: «Языкоболием именовалось извращенное, направленное к злу употребление дара слова, проявляющееся во лжи, осуждении, празднословии и тому подобных пороках.

По утверждению учителей аскетики, эта болезнь настолько глубоко укоренилась в людях, что всякий «принимающий участие в беседах людских не может остаться чистым» от названных грехов». [Там же] Таким образом, для средневековых христиан молчание было сродни лекарственному средству от болезней, средству спасения от грехов.

Н. Бабенко перечисляет основные содержательные характеристики концептов «молчание», «немота», «тишина»:

- Молчание с древности осмыслено не только как философская, но и как эстетическая категория.
- Молчание культа, ритуала – знак и условие контакта с Мировой Душой, Богом. Оно позволяет отрешиться от обыденного, освободить дух (ср.: сектанты-молчальники, немотствующие по обету).
- Молчание – высший способ выражения, проявление высшей гармонии.
- Молчание сигнификативное (т.е. могущее разрешиться речью) может быть следствием активного нежелания субъекта говорить, являясь в этом случае плодом более или менее свободного выбора субъекта между говорением и неговорением.
- Немота как неспособность к речи изобличает ущербность, несвободу субъекта. Отсюда изначальная дисгармоничность, отрицательное напряжение немоты, ее болезненность.
- Немота как результат личного выбора говорящего синонимична сигнификативному молчанию.
- Молчание, немота, тишина информативны (в крайнем случае, несут информацию о принципиальной некоммуникабельности ситуации).
- Молчание, немота, тишина эмоциогенны. Причем немота чаще всего – в отрицательном смысле, тогда как молчание свободнее в «выборе» сопровождающей, порождающей его или порождаемой им эмоции. Тишина чаще всего ориентирована на эмоционально-экспрессивный плюс.

- Молчание, немота и тишина могут быть языковыми синонимами, поскольку каждое из этих слов обладает лексико-семантическим вариантом безмолвия. [3].

Таким образом, с учётом сказанного можно сделать следующий вывод:

Молчание, немота и безмолвие – понятия, имеющие собственные лексические значения. Они отчасти схожи, но различаются по семантическому наполнению. Так немота подразумевает негативную оценку, вынужденное молчание, а безмолвие, скорее, является характеристикой мира, нежели человека, и носит нейтральную или даже положительную оценку, вкупе с тишиной. Молчание же, в свою очередь, вбирает в себя все вышеупомянутые смыслы и, как следствие, обладает наибольшей полнотой в аспекте семантики.

1.2. Молчание в поэзии Серебряного века

Для символистской поэтики, из «лона» которой и пришел О. Э. Мандельштам, было характерно влечение к иной, «высшей» реальности, которая осуществляется или воссоздается путем намеков и соответствий. По словам Эрика Метца, в вопросе безмолвия для творчества символистов были характерны «две семантические оппозиции: *тишина – звук/шум* и *молчание – слово/речь*» [32]. Исследователь видел разницу между тишиной и молчанием в признаке одушевлённости/неодушевлённости: «Различие между тишиной (тишью, беззвучием) и молчанием (безмолвием, безгласностью...) преимущественно зиждется на отсутствии/присутствии признака одушевленности. В применении к поэзии это означает, что в силу

метафорического процесса одушевления природы нельзя провести абсолютную черту между тишиной и молчанием». [Там же]

Он же говорит, рассматривая мотив тишины далее: «В поэтике романтизма и символизма мотив тишины чаще всего является составляющей ночного или сумеречного ландшафта. Сочетание темноты и тишины располагает к созерцанию и к восприятию иной реальности, непостижимой при дневном свете. Сообщая свои размышления и чувства окружающей его природе (шире – вселенной), лирический субъект превращает ее в молчащего собеседника». [32]

Как далее утверждает Эрик Метц применительно к поэзии романтизма и символизма, «романтики и символисты сталкивались с проблемой мощи и бессилия поэтического языка. С одной стороны, поэтическое слово не в силе выразить молчание Абсолюта, так как слово это человеческое, ограниченное, но с другой стороны, поэзия считается самой «божественной» областью человеческого языка. В области тишины и молчания парадоксальна не только мощь поэтического слова, но и его направленность: цель слов – создавать молчание» [Там же].

Вообще мотивы молчания и тишины были более чем просто значимы для поэтов-символистов. «Серебряный век» – время, для которого был характерен глубокий драматизм, отражавший сложные противоречия человеческого бытия, а также стремление к созданию универсальной картины мира, проникнутой Духом Музыки.

Примером музыкальности символистов может быть творчество таких символистов, как В. Я. Брюсов, Ф. Сологуб, К. Д. Бальмонт, И. Ф. Анненский. Так, по Н. В. Барковской, «напевные, мелодичные стихотворения Сологуба дают представление о «колдовской» музыкальности поэзии символистов, об очень существенной для них поэтике повторов. Интонация стихотворения «Друг мой тихий, друг мой дальний...» неторопливая, безнадежно печальная, монотонная (симметрия, чередование длинных и коротких строк, повторы,

синтаксический параллелизм). Ритм напоминает грустный плеск волн, завораживает. Л. Шестов полагал, что Сологуб самый музыкальный поэт; даже когда содержание стихов – ужас и терзания, таинственная мелодия создает гармонию, которая противостоит злой действительности. Мелодия Сологуба «однотрунна», опирается на бесконечное варьирование тем и мотивов». [4, С. 36]

Картину, более близкую к теме нашей работы, а именно не просто музыкальность творчества, а его соотношение с безмолвием, можно увидеть у В. Я. Брюсова в стихотворении «Творчество» (1895).

Н. В. Барковская говорит об этом стихотворении следующее: «образы здесь нарочито-загадочные, зыбкие: «тень», причём тень от чего-то еще не существующего, и эта тень – «колыхается во сне». Необычны и призрачны детали: латания, эмалевая стена, прозрачные киоски (т.е. беседки). Таинственные цвета: «фиолетовые руки», «лазорева луна». Поэт использует оксюморон, т.е. сочетание контрастных по значению слов: «звонко-звучная тишина». И чем призрачнее реальная обстановка, тем явственнее то, что обычно не видно глазу: звуки ластятся, звуки можно чертить. Таким миром снов, грез и видений, далеким от прозаической обыденности, представляет поэт искусство». [4, С. 41]

В свою очередь, у К. Д. Бальмонта помимо непосредственности и интуитивности поэтического переживания, присутствует музыкальность и певучесть интонации. Это можно заметить в стихотворении «В лесу безмолвие возникло от Луны...».

Н. В. Барковская характеризует это стихотворение как «вдвойне парадоксальное»: «помимо того, что утверждение «неисчерпаемого» влияния Луны не согласуется с «солнечной» мифологией Бальмонта, оно говорит о музыке, но в «ненарушаемой» тишине, то есть говорит о каких-то звуках (и смыслах!), которые звучат лишь в «безмолвии», вне «молви», вне обычных речей и слов. Другими словами, это музыка света; световые волны так

интенсивны, что переходят в волны звуковые; луч солнечного света превращается в дрожащую струну. Такова своеобразная мифология Бальмонта». [4, С. 49]

Совсем другая ситуация царит в акмеизме. У акмеистов иной, нежели у символистов метод художественного мышления – они идут не от общего к частному, а от конкретного к общему. С этим стремлением к конкретности связано отсутствие повышенной мелодичности, музыкальности стиха. По словам В. Жирмунского, «поэзия акмеистов не музыкальна, а графична». [17] Однако тема молчания остается и для акмеистов принципиальной, и яркий пример в этом плане – О. Э. Мандельштам.

Итак, в поэзии начала 20 века, а именно в лирике и символистов, тема тишины, молчания тесно связана с миром реальнейшим, а не с реальным, с миром Абсолюта, в котором и возможно истинное творчество; с поэзией, творчеством – тишина очень часто выступает как синоним музыки и слова.

ГЛАВА 2. СЕМАНТИКА МОЛЧАНИЯ/НЕМОТЫ В ПОЭЗИИ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА

2.1. Разнообразие трактовок молчания в поэзии 1910–1930-х годов («Камень», «Tristia», 1921–1925 гг.)

Раннее творчество Мандельштама перекликается с ситуацией сложившейся в поэзии того времени, когда на смену размытому, неясному и туманному символизму пришёл акмеизм. Примерно так же первые стихи Мандельштама, те, которые он счёл достойными войти в сборник «Камень», выплывают из тумана и тишины:

«Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...»¹ (23)
(1908).

Музыка для него находится на грани небытия, но без неё невозможно никакое творчество.

В стихотворении «Silentium» (1910), одноимённом со стихотворением Тютчева, поэт впервые открыто говорит про «немоту» словно предчувствуя, что в будущем она станет определяющей для его творчества:

«Да обретут мои уста
Первоначальную немóту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!». (28)

¹ Мандельштам, О. Малое собрание сочинений // Сост. А. Мец. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 800 с. (Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках).

Существует множество вариантов анализа данного стихотворения, и порой кажется, что ничего нового о нём сказать нельзя – всё уже подмечено и записано. Изучением этого стихотворения занимались крупнейшие литературоведы, среди которых есть такие имена, как Д. Бак и Д. И. Черашняя. Хотелось бы обратиться к работе последней – «Лирика Осипа Мандельштама: проблема чтения и прочтения» (2011) и с её исследования начать разговор о поэтике Мандельштама.

Безусловно, как и множество других исследователей, она подмечает наличие в русской литературе двух *Silentium*'ов (один из них Ф. И. Тютчева), но важным отличием от прочих исследований является тот факт, что на первый план она выставляет нетождественность этих стихотворений, разность их тем. Разница проявляется и в лирическом субъекте стихотворения: если в стихотворении Тютчева читатель может поставить себя на место лирического субъекта, то в стихотворении Мандельштама речь идёт о самом авторе. Темы стихотворений также разнятся: у Тютчева речь идёт о соотношении мысли и слова, у Мандельштама – о соотношении музыки и слова. Вообще у Мандельштама музыкальность стихотворения играет важную роль. По свидетельству современников, а именно А. Лурье, после концерта у Мандельштама было особое состояние: «неожиданно появлялись стихи, насыщенные музыкальным вдохновением <...> живая музыка была для него необходимостью. Стихия музыки питала его поэтическое сознание». [24, С. 106] Шкловский В. ранее (в 1919 г.) высказывается на этот счёт: «Слова, обозначающего внутреннюю звуковую речь, нет, и когда хочется сказать о ней, то подвёртывается слово музыка, как обозначение каких-то звуков, которые не слова; в данном случае ещё не слова, так как они, в конце концов, выливаются словообразом. Из современных поэтов об этом писал О. Мандельштам: «Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись». [49, С. 22] В ходе различных трактовок выясняется, что под Афродитой подразумевается некая сила, суть всего живого, первооснова, которая «ещё не родилась», но вместе с

тем уже существует. Здесь присутствует тема времени, поскольку между отсутствием этой силы и осознанием её рождения проносится краткий миг, что отмечает в своих исследованиях Е. А. Гольдина, говоря, что время у Мандельштама «...наиболее полно проявляется не в больших интервалах, а в малых секундах, каждая из которых обретает поразительный объём и вес... К любому самому гигантскому промежутку времени прибавляется эта секунда, малая секунда». [12, С. 57, 60] Т.е., добавляет Черашняя Д. И., «к вечному настоящему (картине моря во 2-й строфе) прибавляется миг рождения Афродиты (начало 2-й строфы), по своей значимости причастный вечности. Я-поэт хочет задержать, остановить своим *словом* этот миг, заклиная Афродиту *остаться пеной...*» [48, С. 14–15] В связи с этим складывается впечатление, что в данном стихотворении речь идёт непосредственно о процессе рождения поэзии. Пространство в стихотворении, следовательно, сужается: от вечности – до мига, от моря – до сосуда. Что касается самого процесса рождения поэзии, Черашняя говорит следующее: «Началом этого процесса является слово, вынесенное в название, – *Silentium*, тишина, молчание как необходимое условие и предпосылка для обострения внутреннего слуха поэта и настраивания его на «высокий лад». <...> Его обращение: «в музыку вернись» – не отказ от *слова* вообще, а недовольство этим *словом*, сказанным преждевременно. Говоря короче: *останься* – чтобы сохранить «ненарушаемую связь»; *вернись* – чтобы восстановить нарушенную связь». [48, С. 16, 18]

В строках «Да обретут мои уста / Первоначальную немóту, / Как кристаллическую ноту, Что от рождения чиста» поэт обращается к первооснове всего сущего. Притом обращается он к ней посредством сердца: «И, сердце, сердца устыдись, / С первоосновой жизни слито!», что говорит об его альтруизме, переживаниях не только о себе и своей поэзии, но и обо всём человечестве. Поэт переживает за существование коммуникации во всём мире, что отразится и в последующем его творчестве, в частности, в «Воронежских тетрадах» («Мы живём, под собою не чуя страны...» (1933), «Где я? Что со

мной дурного?» (1936), «Куда мне деться в этом январе?» (1937)) или же в таких строках, как:

«Я говорю за всех с такою силой, /
Чтоб нѣбо стало небом, чтобы губы /
Потрескались, как розовая глина» (1931).

Подводя итоги в анализе стихотворения «Silentium», Черашняя делает следующие выводы о его значении в творчестве Мандельштама:

- 1) Это стихотворение с точки зрения поэта – не что иное, как «его *понимание* природы лирики», «представление самого *процесса* рождения поэзии»;
- 2) В нём присутствует «автохарактеристика поэта», его «предназначение – *словом* связывать *всё живое*»;
- 3) Данное произведение выражает «его нравственно-эстетическое *credo*, которое предопределяет его «авторское поведение» и, таким образом, является эпиграфом ко всей лирике поэта. [48, С. 22]

Следующее стихотворение, к характеристике которого хотелось бы обратиться, – «Я слово позабыл, что я хотел сказать...». Данное стихотворение целиком и полностью подходит для изучения мотива немоты / молчания в лирике Мандельштама, поскольку оно буквально пронизано мотивами тишины.

По словам Л. Я. Гинзбург, «стихотворение «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» считалось беспредметным. Между тем предмет его – творчество, преследующий поэта страх немоты. Юный Мандельштам писал о прелести молчания и призывал слово вернуться в музыку. Зрелый Мандельштам знает, что воплощённая мысль – это необходимость, это высшая обязанность поэта. [11]

«Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернётся,
На крыльях срезанных, с прозрачными играть...». (92)

Под «слепой ласточкой», по мнению Л. Я. Гинзбург, подразумевается «несказанное слово». «Оно уходит в царство мёртвых, в царство теней, где всё бесплотно – и потому прозрачно, безмолвно, безводно. Невоплощённое поэтическое слово мечется и мучается, как сам поэт, оно борется за свою жизнь», – говорит она и в качестве примера приводит следующие строки из стихотворения:

«И медленно растёт, как бы шатёр иль храм,
То вдруг прокинется безумной Антигоной...». (92)

По словам Левина Ю. И., поэт отождествляет забытое слово со «слепой ласточкой» и показывает читателю пейзаж «чертога теней (=сферу блужданий забытого слова). Как следствие, в стихотворении объединяются 2 вида пространства – мифологическое («чертог теней») и психологическое (непосредственно само блуждание упомянутого ранее слова). [21, С. 74]

Стихотворение наполнено совокупностью метафор и эпитетов негативного характера: здесь и мотив тяжести и медлительности – «И медленно растёт, как бы шатёр иль храм», и мотив нежности в переплетении с темой смерти – «с прозрачными играть», «прозрачны гривы табуна ночного», «всё не о том прозрачная твердит», «с стигийской нежностью». В нём явно присутствует мотив памяти или же беспамятства: «слово позабыл», «в беспамятстве ночная песнь поётся», «среди кузнечиков беспамятствует слово», «О, если бы вернуть <...> выпуклую радость узнаванья», «смертным власть дана любить и узнавать», «но я забыл, что я хочу сказать, – / И мысль бесплотная в чертог теней вернётся», «стигийского воспоминанье звона».

Ю. Левин точно подмечает противоречивость представленных в стихотворении образов: «Стихотворение это насыщено словами со значением нехватки, ущербности, отрицательности. Соответствующая сема может рассматриваться как своего рода оператор, применяемый к различным объектам: к памяти: (позабыл, беспамятство, беспамятствует, забыл, не о том), зрению (слепая), слуху (не слышно), разуму (безумная), вообще к жизни в

разных её проявлениях – плоти (бесплотная), цветению (не цветёт), полёту (на крыльях срезанных), наполненности (в сухой реке, пустой челнок, зиянье). <...> В отношении антитезы к нему находится сема «полноты» (или, слабее, «наличия»), выраженная, впрочем, значительно менее отчётливо. Она относится к тем же сферам: памяти (выпуклая радость узнавания, любить и узнавать, воспоминанье), слуху (песнь поётся, звук в персты прольётся), зрению (зрячих пальцев)». [21, С. 91]

Но это не единственная пара противоречий, или же «оппозиция» (термин Ю. Левина), представленная в данном стихотворении. Помимо мотива «ущербности-полноты», в тексте присутствуют мотивы «смерти-жизни» и «тёмного-прозрачного». Символы смерти – «чертог теней», «мёртвая ласточка», «стигийская нежность», «стигийского воспоминанье звона», «рыданье Аонид» противопоставлены по значению символам жизни – «ласточка», «нежность» как таковые, «кузнечики», «играть», «с веткою зелёной», «любить и узнавать», «радость», «бессмертник», притом, что последний образ в строке стихотворения свидетельствует о противопоставлении жизни смерти напрямую: «бессмертник не цветёт».

И последняя оппозиция – «тёмное-прозрачное» в тексте выражена следующими словами: «ночная песнь», «ночной табун», «чёрный лёд», «слепая ласточка» противопоставляются повтору «прозрачного». Своеобразным символом этой оппозиции являются «тени» и «туман», поскольку они олицетворяют собой некоторое переходное состояние, отчасти прозрачные и вместе с тем снижающие видимость.

Левин утверждает, что последние строки этого стихотворения – «А на губах, как чёрный лёд горит / Стигийского воспоминанье звона» – дают «квазирациональное «объяснение» всему предшествующему: забытое мною слово (а может быть и я сам) побывало в подземном царстве, и мои губы – орган речи – сохранили воспоминание об этом странствии». [Там же, С. 97]

Таким образом, остаётся здесь лишь добавить, что «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» – это произведение, которое как нельзя лучше характеризует психологическое состояние поэта в период его написания. Через призму мифологического пространства Мандельштам ярко выражает свои переживания, и переживания эти неоспоримо касаются возможности поэтического высказывания, т.е. мотива немoty / молчания. Поиск поэтом слова, невозможность поэзии из-за отсутствия нужного слова подобны для Мандельштама миру мертвых.

Третьим стихотворением, выбранным для изучения в контексте вышеупомянутой темы, стал «Концерт на вокзале» (1921). Буквально в первой строке – слова «нельзя дышать». Не исключено, что это предвестник того самого удушья, о котором позднее упоминала Анна Ахматова в «Листках из дневника» [2] – той самой немoty, которой Мандельштам очень боялся.

Тем не менее, в этом стихотворении, как и в двух предыдущих, есть музыкальность – как один из признаков мандельштамовской поэзии. Музыка здесь так же, как и в предыдущих стихотворениях, становится тем, что позволяет миру держаться на плаву, приобретает статус некоего «организующего начала».

Для изучения этого произведения была выбрана работа Ержи Фарыно «Архепозтика Мандельштама», т.к. он приводит очень тщательный и подробный анализ.

В самом начале своего исследования он определяет основу: основной сюжет – «вхождение в некий мир и осмысление как его сущности, так и собственного положения в этом мире субъекта текста, «Я» и основной композиционный принцип стихотворения – «многократный повтор». [47, С. 183]

Исследователь указывает на «обрыв коммуникации» в тексте – то, что беспокоит Мандельштама относительно всего человечества: мир «лишён духовной коммуникативности», «лишён житнетворных начал. Он – место, где

жизнь невозможна: «нельзя дышать», «паровозными свистками / Разорванный... воздух», «твердь кишит червями», «ни одна звезда не говорит». [47, С. 183] Он отмечает отсутствие коммуникации духовной, т.е. с Богом, но указывает на наличие коммуникации иного характера – «механического передвижения». «Вокзала шар стеклянный», «Стеклянный лес вокзала», «под стеклянным небом ночевала» – стекло в данном аспекте отгораживает существующий мир от Бога, здесь его нет.

«Видит Бог, есть музыка над нами» – тем не менее, в этой строке и в последующем неоднократном повторе слова «музыка» сквозит некая надежда, что ещё не всё потеряно. «Весь в музыка и пене / Железный мир так нищенски дрожит», «В последний раз нам музыка звучит» – главное, что в хаосе происходящего музыка всё же звучит, хотя и она приобретает торжественный и вместе с тем траурный характер: «Дрожит вокзал от пенья аонид», «Павлиний крик и рокот фортепьянный», «Скрипичный строй в смятении и слезах. Ночного хора дикое начало».

Вообще, справедливости ради, хотелось бы отметить, что музыкальность стихотворения проявляется и в нарисованных Мандельштамом образах. Звуки вокзала – это тоже в некотором роде музыка и эту музыку поэт очень точно передаёт: «паровозными свистками / Разорванный, скрипичный воздух», «павлиний крик и рокот фортепьянный», «железный мир дрожит». В этих метафорах можно буквально услышать прибытие и отправление поезда, павлиний крик отождествляется с паровозным гудком, а фортепьянный рокот – со стуком колёс отъезжающего состава.

В стихотворении есть несколько трансформаций – в частности, вокзал здесь трансформируется в парк, затем в лес и, наконец, в парник, а торжественность, с которой уносится вагон «на звучный пир в элизиум туманный» сменяется «запахом роз в гниющих парниках» «нищенски дрожащим железным миром».

В стихотворении отчётливо присутствует мотив смерти, разрушения, атмосфера стихотворения буквально пропитана запахом смерти – «твердь киши червями», «запах роз в гниющих парниках». Здесь присутствует тема торжественного траура: «На звучный пира в элизиум туманный / Торжественно уносится вагон» – данные строки намекают на отправление в мир иной и в таком случае последние строки в этой строфе – «Я опоздал. Мне страшно. Это сон» – становятся менее мрачными и более жизнеутверждающими. Но это лишь видимость, поскольку в последующих строках мрачность атмосферы только усиливается:

«Скрипичный строй в смятеньи и слезах.

Ночного хора дикое начало

И запах роз в гниющих парниках» (101),

«под стеклянным небом ночевала родная тень», «На тризне милой тени / В последний раз нам музыка звучит». Поэт словно отождествляет вокзал как отправную точку для путешествия в загробный мир. Или же можно интерпретировать происходящее как проводы, в таком случае расставание с близким человеком навсегда или же на долгие годы подобно его смерти. И неоднократное упоминание ночи может быть как временем, в которое происходит это расставание, так и ещё одним символом смерти, если расценивать ночь не как время суток, а как нечто мрачное и тёмное – беспросветную мглу, к примеру.

Весьма точно подобрано само название стихотворения – «Концерт на вокзале». Е. Фарыно утверждает, что подобное мероприятие было своего рода традиция, привычкой того времени: «Концерт на вокзале» имеет свою реальную основу в обычае устраивать концерты на вокзалах. Этот вид концертов Мандельштам описывает в «Шуме времени» (публикация 1935 года) в главе «Музыка в Павловске». Описание реализовано едва ли не теми же самыми словами, что и в разбираемом стихотворении». [47, С. 200]

И действительно, если обратиться к строкам из статьи самого Мандельштама «Шум времени», можно различить там те же самые образы, что встречаются в представленном стихотворении: «В середине девяностых годов в Павловск, как в некий Элизий, стремился весь Петербург. Свистки паровозов и железнодорожные звонки мешались с патриотической какофонией увертюры двенадцатого года, и особенный запах стоял в огромном вокзале, где царили Чайковский и Рубинштейн. Сыроватый воздух заплесневших парков, запах гниющих парников и оранжерейных роз и навстречу ему – тяжелые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы». [29, с. 45–46] Впоследствии многие литературоведы отмечали факт этого сходства.

Важная для нас строка стихотворения – «И ни одна звезда не говорит», отсылающая к знаменитым строкам Лермонтова: «И звезда с звездою говорит». Там, где у Лермонтова – связь, коммуникация, то у Мандельштама – отсутствие коммуникации, безмолвие. Мир, который раскрылся над человеческим миром, молчалив, безмолвен. Безмолвие скоро наступит и на земле. В конце стихотворения Мандельштам пишет: «На тризне милой тени В последний раз нам музыка звучит». С точки зрения ученых, милая тень здесь – это и Блок, и Гумилев – поэты, ушедшие в 1921 году. Именно этот год стал концом целой эпохи, и Мандельштам предчувствует наступление «молчаливых времен» – времен без поэзии и собственного свободного слова.

Итак, следующее стихотворение, затрагивающее основной мотив нашей работы – «1 января 1924». При изучении этого стихотворения я обратилась к статье Л. Д. Гутриной «И губы оловом зальют...»: «блоковский» контекст размышлений О. Мандельштама о Поэте и Веке (по стихотворению «1 января 1924»). [13]

В этом стихотворении она отмечает несколько мотивов: помимо осмысления отношений между человеком и веком посредством образов отца и сына, в данном тексте есть уже привычный для поэзии Мандельштама мотив смерти, подчеркнутый описанием недуга и отца и сына, мотив побега и его

невозможность – «Мне хочется бежать от моего порога», «И некуда бежать от века-властелина», мотив преследования героя Москвой – «аптечная малина... пылает», «И где-то щёлкнул ундервуд» (отождествление с щёлканьем затвора). [13, С. 102, 103, 105] Но, в первую очередь, хочется отметить в статье тему «потерянного слова», по словам Л. Д. Гутриной, «идущую из книги *Tristia* («Я слово позабыл, что я хотел сказать...»)) и устойчиво ассоциируемую с творческим процессом:

«Какая боль – искать потерянное слово,
Больные веки поднимать,
И с известью в крови для племени чужого
Ночные травы собирать». (92) [13, с. 104]

Век кажется поэту чужим, и он чувствует себя его заложником, вынужденный творить в эту эпоху вопреки существующему в ней положению дел. «Союз Поэта и Века сопряжён для первого с поиском «потерянного слова» – понимаемым не только как труд поэта, но и как утрата голоса». [Там же]

Проблема взаимоотношений Поэта и Века, по мнению Л. Д. Гутриной, очень близка блоковской стратегии творческого поведения. Но Мандельштам «видит в ней серьёзные опасности для поэта, ведущие как раз к поэтическому удушью («поэт умирает от отсутствия воздуха»)). [Там же] Подтверждение этой точке зрения можно найти в следующих строках:

«Я знаю, с каждым днём слабеет жизни выдох,
Ещё немного – оборвут
Простую песенку о глиняных обидях
И губы оловом зальют». (116)

Данное стихотворение, как и всё творчество О. Э. Мандельштама, хорошо характеризует его психологическое состояние. Так, например, кроме перечисленных мотивов, можно отметить в качестве характеристики и такие строки, как:

«О, глиняная жизнь! О, умиранье века!
Боюсь, лишь тот поймёт тебя,

В ком беспомощная улыбка человека,
Который потерял себя» (117),

«Мне хочется бежать от моего порога». Поэт задаёт вопросы, адресованные Веку, но в силу эфемерности адресата являющиеся риторическими: «Кого ещё убьёшь? Кого ещё прославишь? / Какую выдумаешь ложь?». Здесь, кстати, уже идёт упоминание о мировой лжи, наполняющей время эпохи, в которой живёт и творит поэт. Об этом мотиве мы ещё скажем позднее.

Так или иначе, несмотря на то, что герой Мандельштама в стихотворении позиционирует себя как «рядового седока», всё происходящее внутри его души и описанное в представленных строках говорит об обратном: поэт является особенным, исключительным в своём роде. Что, впрочем, и является неким объяснением тяжести его положения.

В продолжение исследований работ литературоведов по лирике О. Э. Мандельштама хотелось бы вернуться к статье Е. Фарыно «Архепозитика Мандельштама». Анализируя стихотворение «Концерт на вокзале» и отмечая, что «оно знаменует собой «прощание» с миром «Камня» и «Tristia» и обречённость на «посюстороннюю новую реальность», он упоминает об ещё одном стихотворении – «(ср. отсутствие выхода «из табора улицы тёмной...» в финальном тексте книги: «Я буду метаться по табору улицы тёмной...» [48, С. 183]

Именно это стихотворение подводит итог в «условном цикле» стихотворений 1921–1925 годов. Оно же является вторым из четырёх стихотворений, посвящённых Ольге Ваксель, красивой актрисе, глубоко затронувшей его сердце. Мандельштам написал его уже после разрыва отношений с Ольгой, пожертвовав ими для блага и душевного спокойствия жены.

Вот что об этом говорит Ральф Дутли в своей книге «Век мой, зверь мой»: «Второе стихотворение, обращённое к Ольге Ваксель, изображает безумные метания поэта, ставшего бесприютным кочевником, по тёмному

городу. Вновь мерцают жестокие («колючие») звёзды: «А только и свету – что в звёздной колючей неправде». И – щемящий итог: «А жизнь проплывёт...». И даже эротические приметы этого стихотворения – пряди волос, зрачки и губы, «яблочная розовая кожа» – говорят о горестно-чувственной элегии». [15, С. 187]

Это стихотворение пронизано несколько иным настроением в отличие от 4-х предыдущих. И пусть в нём лирический герой по-прежнему предстаёт бесприютным и растерянным, мечущимся как загнанный зверь, но романтический настрой в нём, незримое присутствие некой женщины привносит в него некоторую лёгкость, хотя и некоторую грусть. Перед этим образом слабеют, но не исчезают свойственные Мандельштаму мотив смерти – «Жизнь проплывёт театрального капора пеной», мотив взаимоотношений человека и века, «шума времени» – «Я буду метаться <...> за вечным, за мельничным шумом» и, несомненно, мотив утерянтого голоса, «потерянного слова» – «И некому молвить: «Из табора улицы тёмной...». Данное стихотворение подводит своеобразный итог всему «циклу». После него Мандельштам замолчит на долгие пять лет.

Что можно сказать, изучив вышеупомянутые работы по жизни и творчеству поэта?

Мотив молчания как первоосновы жизни (бытия) зарождается буквально в первых стихотворениях Мандельштама («Камень»). Далее этот мотив видоизменяется, наполняется новыми значениями. Будучи поначалу символом «первоначальной немоты», первоосновы всего, когда все существует в состоянии первоначальной слитности, обращающей наше внимание на процесс рождения поэзии (стихотворение «Silentium»), он впоследствии через образы «слепой ласточки», «мертвой ласточки» вводит тему слова потерянного, забытого, а также тему поиска поэтом слова. Невозможность найти нужное слово, немота – мучительны для поэта и для слова, и для того, чтобы это подчеркнуть, Мандельштам использует аналогию с царством мертвых, Аидом.

Затем (Стихи 1921–1925 гг.) молчание связывается с отсутствием духовной коммуникации – коммуникации, необходимой человеку с его свободной душой. Тема молчания начинает обретать социальное звучание, а на первый план выступает уже немота физическая, утраты голоса в силу тяжести положения поэта в ситуации, характерной для современной ему эпохи.

Вообще в сборнике стихотворений «Камень» поэт часто отсылает читателя и слушателя к тишине и безмолвию. По словам Н. Струве, «Мандельштам тут выступает как художник, причём как художник начинающий, который как бы боится воплощения. Если он склонен скрывать «мысли и мечты», если «ни о чём не нужно говорить», то это не из опасения быть непонятым, а чтобы предохранить чистоту «кристаллической ноты». [43].

2.2. Новые стихи» (1930–1934 гг.): молчание как протест.

3 мая 1927 года О. Э. Мандельштам подписывает договор на обработку переводов романа Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле» с издательством «Земля и фабрика». Переводов было два – первый был сделан Аркадием Георгиевичем Горнфельдом (известный критик народнического направления), второй принадлежал литератору Василию Никитовичу Карякину. Эти переводы станут губительными для Мандельштама. Он предпринял попытку совместить оба перевода в единый текст, за что и поплатился, поскольку при печати на титульном листе романа его указали как переводчика. Данный факт возмутил сначала Горнфельда, а затем и Карякина, оба обвинили его в плагиате и довели дело до суда. С этого момента началась чёрная полоса в жизни Мандельштама – он попал в немилость литературного общества. Практически безуспешными были попытки найти заработок и восстановить имя поэта. Как следствие, «...в «Четвёртой прозе», начатой в

декабре 1929 года, настойчиво звучал мотив окружающей пустоты: «И всё было страшно как в младенческом сне». [35, с.323]

Осенью 1930 года, во время поездки в Армению, у поэта всё же появляется вдохновение, и он начинает работу над стихотворениями, которые впоследствии будут включены в сборник «Новые стихи». Но мотивы духоты, затруднённого дыхания становятся у него постоянными: «Душно – и всё-таки до смерти хочется жить...» («Колнот ресницы», 1931), «Мне с каждым днём дышать всё тяжелее...» («Сегодня можно снять декалькомани», 1931). В последних воронежских стихах удушье носит буквальный смысл – поэт действительно был болен. [44, с. 28 –29]

Тогда же, в 1930-е годы на фоне армянских и московских впечатлений в творчество Мандельштама возвращается тема века, умирающего, жалкого, смертельно больного века, актуальная для него в 1922 – 1924 годах. Но возвращается она в новом звучании («век-волкодав»), и к тому же влечёт за собой и тему личной гибели поэта – неизбежной, близкой, насильственной. Смерть входит в стихи как осязаемая реальность, появляются страх ареста, ожидание казни, кандалы, острог, каторжные песни, «сосновый гроб», «мёрзлые плахи». Надежда Мандельштам назвала потом всё это «подготовкой к ссылке». И поэзия обеспечивается теперь пролитой «кровью горячей» («Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...», 1930), готовностью к полной и окончательной жертве («Сохрани мою речь навсегда...», 1931). [Там же, с. 31]

Немота для поэта становится условием выживания. Нередко теперь можно встретить мотив отсутствия голоса, шёпота, глухоты. В строках сквозит страх:

«Не говори никому,
Всё, что ты видел, забудь
<...>
Или охватит тебя,
Только уста разомкнёшь,
При наступлении дня

Мелкая хвойная дрожь...». (127)

Молчание становится в лирике начала 1930 х гг. условием выживания.

В 1933 году О. Э. Мандельштам пишет одно из наиболее известных стихотворений, определивших впоследствии его судьбу как трагическую. Речь идёт о стихотворении «Мы живём, под собою не чуя страны...».

В этом откровенно антисталинском стихотворении Мандельштам выражает в совокупности всё своё недовольство существующим политическим режимом. В те времена даже высказывания подобного рода, не то что тексты, приравнивались к подписыванию себе если не смертного приговора, то гарантией билета в ссылку. И действительно, в 1934 году за это стихотворение поэт был отправлен в ссылку.

Ирина Сурат в книге «Опыты о Мандельштаме», анализируя данное стихотворение, отметила тот факт, что важным условием восприятия Сталина Мандельштамом было их схожее имя: «строки первого стихотворения о вожде кончаются созвучием с именем Ося:

«Что ни казнь у него – то малина

И широкая грудь осетина» (160) [44, С. 119].

По свидетельству современников изначально рифма была «грузина», а не «осетина», что стало конечным вариантом. «Знал он или не знал, что Джугашвили означает «сын осетина», сказать трудно, в любом случае версия об осетинском происхождении Сталина была достаточно распространённой – но вряд ли только этим определяется выбор поэтического слова, да ещё стоящего в сильной, ударной позиции. К «осетину» вело имя Сталина – их общее с Мандельштамом имя. Мандельштам никогда не был равнодушен к этому факту, и особое значение соимённость со Сталиным приобрела тогда, когда он вступил с ним в личное единоборство этим самым стихотворением:

«Мы живём, под собою не чуя страны,

Наши речи за десять шагов не слышны,

А где хватит на полразговорца,

Там припомнят кремлёвского горца...» (160)[Там же].

«А дальше последовал арест и – история с тремя тёзками, один из которых, конвоир Оська, сопровождал другого, Осипа, в ссылку по указанию третьего – Иосифа» (Мандельштам Н. Я. Воспоминания. С. 61).

По словам О. Лекманова, «Мандельштам – первый среди своих современников, проживавших в СССР, решился нарушить коллективный заговор молчания вокруг фигуры всесильного диктатора (начальные стихотворения ахматовского «Реквиема» будут написаны два года спустя). <...> Его очень угнетают картины голода, виденные в Крыму, а также собственные литературные неудачи... Старые его огорчения (побои, травля в связи с «плагиатом») не нашли сочувствия ни в литературных кругах, ни в высоких сферах. Мандельштам собирается вновь писать тов. Сталину». [21, С. 250–253]

Лекманов также утверждает, что «не желая мириться с ситуацией, описанной в первых строках стихотворения «Мы живём, под собою не чуя страны...», Мандельштам принялся читать его близким, а затем – и не очень близким знакомым. Он был не в силах утаивать от них своё новое стихотворение, которое сам считал «документом не личного восприятия и отношения, а документом восприятия и отношения определённой социальной группы, а именно части старой интеллигенции, считающей себя носительницей и передатчицей в наше время ценностей прежних культур» (из протокола допроса поэта от 25 мая 1934 года). Большинству слушателей торжественно и искренно сообщалось, что они будут единственными хранителями страшного секрета. Потом вдруг выяснялось, что стихотворение известно ещё нескольким людям». [21, с. 250–253]

Никита Струве в главе «Великий вызов» [43, с. 60–66] говорит об этом стихотворении следующее:

«Как в ранних акмеистических стихах, Мандельштаму удаётся преодолеть хрупкость мгновения тем, что он вставляет его в обобщающую

перспективу. Стихи о Сталине так и начинаются с широкого обобщения, с «мы», что придаёт стихотворению национальное измерение. Поэт отождествляет себя с «мы». Но это «мы» определяется отрицаниями, разобщением с землёй, со страной и разобщением между собой. Пространство занято целиком «кремлёвским горцем», вездесущим: он лишает «мы» личностного начала. Иносказательное определение контрастом – горец-варвар в Кремле – выявляет абсурдность коллективного отчуждения.

[Там же]

Литературовед дал следующий комментарий присутствующего в стихотворении образа: «Физический портрет напоминает карикатуры Гойи: четыре штриха соответствуют основным частям тела: руки, голова, ноги, туловище. Два определения густо отрицательны: пальцы – жирны, усы – тараканьи, два других для равновесия более нейтральны или псевдо-положительны: голенища сияют (контраст с усами), широкая грудь – звучит иронично в применении к палачу. Недвижимый робот в первой половине стихотворения постепенно оживляется механическими жестами, унижительными для сотрудников, смертельными для жертв. Заключительное слово «малина» выявляет подлинную природу Сталина: садизм, наслаждение в убийствах. То, что могло быть лишь мгновенным снимком, приобретает характер шекспировской трагедии и гойевского кошмара. Стишок о Сталине не только вызов, он интуитивно-поэтическое проникновение в суть одного из страшнейших явлений современной истории. [43, с. 60–66]

Поскольку стихотворение «Мы живём, под собою не чуя страны» становится определяющим в судьбе поэта, хотелось бы остановиться на нём и рассмотреть его подробнее.

В нём Мандельштам показывает окружающую действительность в весьма неприглядном свете. Уже с первых слов он рисует удручающую картину советского общества, выставляя напоказ негативное отношение к культу личности Сталина и сопутствующий этому культу страх простых людей.

1-я строка «Мы живём, под собою не чуя страны» показывает, насколько беззащитны жители государства, не осведомлены о реальной ситуации, происходящей в стране; в случае чего им неоткуда ждать помощи, опоры и поддержки.

Со 2-й по 4-ю строки можно отметить осознание ужаса создавшегося положения – когда страна замолчала, оказалась немой. Люди почти потеряли речь, их слова не слышны в двух метрах, осталось «полразговорца».

В 5-й–8-й строках, как уже было упомянуто ранее, представлен далеко не лестный портрет вождя, при помощи метафор доведённый до абсурда и вызывающий отвращение. «Его толстые пальцы как черви жирны» – представляется что-то мерзкое и противное, «а слова, как пудовые гири, верны» – подчёркивается тщетность сопротивления ему и беспрекословность подчинения, тяжесть и весомость его положения и статуса. «Тараканьи смеются усища и сияют его голенища» – в этой строке идёт сравнение с тараканом, насекомым наглым, быть может, даже ехидным, уверенным в своей безнаказанности, а наличие начищенных сапог говорит о статусе их владельца, его уровне жизни, но в данном контексте правомерность обладания ими подвергается сомнению. Портрет вождя написан в саркастическом тоне, идёт сравнение с пресмыкающимся. В образе главного героя, помимо сапог, то есть внешнего облика, нет ничего человеческого и уж тем более возвышенного, натура его отвратительна.

«Примечательно, что в некоторых источниках, отсылающих читателей к оригиналу стихотворения, вместо «тараканьи смеются усища» приводится строка «тараканьи смеются глазища». В качестве подтверждения высказывается следующее соображение: «глазища» больше соответствуют поэтической стратегии Мандельштама – его установке на высокую концентрацию, сгущение смысла за счет использования многозначности, фонетических возможностей и «спрессовывания» словесного материала: произнося «глазища», мы не можем не слышать и «усища»; мы видим не

только глаза, но в нашем сознании неизбежно возникают заодно и сталинские усы». [8] Л. М. Видгоф называет этот приём – «два в одном».

9-я–11-я строчки описывают окружение главного героя стихотворения. Современники и историки поэта склонны угадывать в представленных «тонкошеих вождях» фигуру Молотова и прочих представителей власти, содействующих Сталину. Но они здесь также не являются людьми, они – «полулюди», нелюди, их происхождение и поведение животное, о чём и говорит созданная звуковая картина «Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет». Их присутствие мало что решает, они призваны лишь оказывать услуги, пассивны и несостоятельны в руководящей роли. Складывается впечатление, что они не умеют говорить, поскольку слово – прерогатива лишь настоящего человека в полном понимании этого слова. Речь, слово – это, как правило, признак духа. Соответственно, отсутствие речи, то есть немота – признак нечеловеческого существа, что и показывает нам поэт в стихотворении.

«Он один лишь бабачит и тычет» – 12-я строка показывает единоличное правление властителя, несмотря на собравшийся вокруг «сброд». Что касается слова «бабачит», существует несколько версий его происхождения. Одна утверждает, что «бабачить» значит «заниматься знахарством, лечить травами». Существует версия, что «Мандельштам выдумывает выразительный глагол «бабачить», в котором угадываются, по наблюдению Е. А. Тоддеса, «талдычить» и «долдонить». <...> Представляется также, что «бабачить» имеет и значение «командовать», «изрекать», «верховодить» – может быть, от тюркско-татарского «бабай» («дед»). «Баба» – титул мудреца, учителя в Индии. Сталин – правитель восточного типа, новый хан, он подобен индийскому божку», утверждает Видгоф Л.М. [6]

В последнем четверостишии лирический герой предстаёт в образе кузнеца: «Как подкову, дарит за указом указ» (13-я строка), что создаёт впечатление мощной фигуры и подтверждается присутствием у него «широкой груди осетина» (16-я строка). «Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в

глаз» – 14-я строка показывает изощрённость героя, он словно раздаёт удары направо и налево, изощрённо и с повышенной точностью, без промаха. Слова «Что ни казнь для него – то малина» свидетельствуют о присущей вождю жестокости. Людские жизни не имеют для него никакой ценности. Именно этот факт глубоко задевает Мандельштама за живое. Он не может смириться с царящим в стране положением, с тем, что страной правит крайне жестокая, безнравственная и безразличная к людским бедам власть.

Данное стихотворение наглядно показывает, насколько губительно может быть слово, выражающее личное мнение, противоположное мнению власти.

Исходя из данной точки зрения, Мандельштам приходит к мысли, что единственным условием выживания, существования является ложь. Но останется ли при этом выживший человеком? Конечно, нет.

За год до стихотворения о Сталине появляются «Стихи о русской поэзии» (2-7 июля 1932), в которых тема лживого слова, отсутствие слова правдивого являются очень важными – особенно в 3-ей части цикла.

В данном тексте лес отождествляет собой мир, окружающий поэта. В нём фольклор и сказка причудливо переплетаются с готическими образами и образами войны. Происходящее похоже на страшный сон – беспечность описания природы в истинном понимании этого слова сочетается с жестокостью природы человеческой. Казалось бы, «лес прекрасный», но «когда захочешь щёлкнуть, правды нет на языке», то есть за внешним благополучием таится сплошная ложь и молчание. В этом лесу, а значит мире, нет места правде – «голоса молкнут». Примечательно, что этот мир населяет «народец мелкий», причём подчёркивается, насколько мелкий, он «в желудевых шапках», притом что «козырь – дуб». Дисбаланс могущества власти и народа, таким образом, очевиден. По законам жанра, чем дальше в лес, тем страшнее, и здесь уже вырисовываются действительно страшные картины – чего стоит одна лишь игра слов «И белок кровавый белки / Крутят в страшном колесе». Если не

обращать внимание на ударение, с первого взгляда создаётся впечатление, что белки перемалывают своего сородича. И далее картина усугубляется – повсюду царит хаос:

«Там щавель, там вымя птичье,
Хвой павлинья кутерьма,
Ротозейство и величье
И скорлупчатая тьма». (154)

При прочтении этих строк у простого обывателя, любящего вместе с тем разного рода творения кинематографа, возникает картина некоего ужастика – когда во мгле ночного леса камера от первого лица судорожно выхватывает различные предметы / растения / существа, попавшие в свете фонаря. Эту версию подкрепляет первая строка следующего четверостишия – «тычут шпагами шишиги». Для более точного понимания смысла данной строки возникла необходимость в обращении к Мифологической энциклопедии: «Шишига, Шишиха, Шишица, Шишитиха, – это нечистый дух, чертовка, водяная чертовка, лешачиха, злобная нечисть в славянской мифологии. Если живёт в лесу, то нападает на случайно забредших людей, чтобы потом обглодать их косточки. По ночам любят шуметь и колобродить. По другому поверью шишиморы или шишиги – это озорные беспокойные домовые духи, глумящиеся над человеком, который делает дела, не помолившись. Можно сказать, что это – очень поучительные духи, правильные, к благочестивому распорядку жизни приучающие». [34] В тексте стихотворения между тем ясно видна отрицательная окраска этих существ, они – олицетворение силы, но силы нечистой, из чего можно заключить, что они соответствуют характеристике описываемого мира, при внешней благочестивости и порядочности призывая лишь к соблюдению глубоко лживого миропорядка. Здесь же представлены «палачи», читающие книги – можно предположить, что это критики, те, кто поддерживает действующую власть и, как следствие, отвернулся от Мандельштама.

Последние 2 четверостишия показывают воинственность людей в существующем миропорядке («Там без выгоды уроды / Режутся в девятый вал», «И деревья – брат на брата – / Восстают») и бессмысленность этой войны. Несмотря на уродливость, жестокость и мрачность описанной картины, может показаться, что Мандельштам стремится найти в происходящем черты прекрасного: «До чего аляповаты, / До чего как хороши!». На самом деле поэт иронизирует в этих строках над происходящим. Он словно очерчивает сказочные границы стихотворения и общую картину мира: внешне всё прекрасно и хорошо, а внутри множество ужасающих процессов, незаметных при первом поверхностном взгляде.

Если отойти от предложенной ранее версии восприятия поэтической картины в этом стихотворении (как смены слайдов или же кадров в фильме ужасов) и пойти по другому пути, более близкому времени написания стихотворения, можно сравнить стихотворение с музыкой. Музыка эта звучит то плавно и спокойно, то громко, отрывисто и зловеще, то тихо и загадочно – её звучание соотносится с происходящими в тексте событиями. Она может быть резкой, режущей слух под стать острой и колючей атмосфере стихотворения («перец красный», «в иглах – ёж-черноголуб», «хвой», «скорлупчатая тьма», «тычут шпагами шишиги», «уроды режутся»), может быть тихой, спокойной и вкрадчивой, но по-прежнему недружелюбной – в тексте очень много шипящих и свистящих звуков: [с], [х], [ч], [ш], [щ], что вместе с тем можно интерпретировать как шипение, шорох листвы в лесу или же шёпот. Шёпот в данном случае можно понять, как единственно возможный способ выжить.

В стихотворении «К немецкой речи» (1932) Мандельштам затрагивает тему противоречий, которые раздирают его изнутри – несомненно, он любит русскую поэзию, но та его отвергает, и он вынужден обращаться к западной действительности. Эта тема затронута им уже в первых строках:

«Себя губя, себе противореча,

Как моль летит на огонёк полночный,
Мне хочется уйти из нашей речи
За всё, чем я обязан ей бессрочно». (155)

В этом стихотворении, безусловно, есть отсылки к западной, а именно немецкой культуре (не только в названии, но и, к примеру, в упоминании Франкфурта или же Гёте), исторические отсылки (Церера, Валгалла, Бог Нахтигаль, Пилада). Настроение в тексте воинственное, отсюда пафосная интонация, вопросы, обращения, в которых можно найти как мольбу и отчаяние, так и борьбу и отречение: «Чужая речь мне будет оболочкой» или

«Когда я спал без облика и склада,
Я дружбой был, как выстрелом, разбужен.
Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада
Иль вырви мне язык – он мне не нужен». (155)

Вообще символ дружбы здесь носит иную окраску, отличную от привычной характеристики слова: «дружба есть в упор», «Скажите мне, друзья, в какой Валгалле / Мы вместе с вами щёлкали орехи, / Какой свободой вы располагали?», «Я дружбой был, как выстрелом, разбужен. / Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада» (Пилад – в древнегреческой мифологии символ верной дружбы). Черашняя Д. И. рассматривает данное стихотворение как тайный разговор Мандельштама с уже погибшим Гумилевым. В данной трактовке друзья – это совместное щелканье орехов, то есть это звонкое существование, а не шепот. Друзья – это вино, мозельвейн, друзья – это то, что способно пробудить от кошмара действительности.

«Мне хочется уйти из нашей речи», «на губах его была Церера», «кони словно буквы», «скажите мне», «со страницы альманаха сбегали в гроб», «чужая речь мне будет оболочкой», «я буквой был», «я книгой был», «вырви мне язык – он мне не нужен», «звук сузился. Слова шипят, бунтуют» – всё в этом стихотворении буквально пропитано разочарованием в родной речи, а именно в тех, кто говорит на ней, пропитано насилием и вместе с тем бунтом.

Поэт говорит о том, что вынужден уйти ото лжи, царящей на Родине и обратиться к чужеродной культуре, но это только на словах. «За всё, чем я обязан ей бессрочно» – здесь и пережитая им боль, и ценность родной речи для него. Он ставит культуру Запада в пример, но это не более чем провокация. На самом деле ему не хочется говорить на чужом языке, да и сам язык бунтует против сложившейся в мире ситуации, когда все лгут, а потому остаётся лишь молчать: «Звук сузился. Слова шипят, бунтуют». Вслед за речью и языком бунтует против насилия, установившегося в стране, и сам поэт. Молчание – это его осознанный выбор, несмотря даже на то, что для него оно подобно смерти.

К периоду «Новых стихов» относится ещё одно стихотворение, затрагивающее тему немоты – «Мастерица виноватых взоров...», которое было посвящено Марии Сергеевне Петровых, в которую, по свидетельствам современников, в частности, А. А. Ахматовой и Н. Я. Мандельштам, «был бурно, коротко и безответно влюблён» в 1933–34 гг.

С М. С. Петровых, начинающей поэтессой и переводчицей, Мандельштамы познакомились через Анну Ахматову, приехавшую к ним погостить в новую квартиру в середине ноября 1933 г.

13–14 февраля 1934 года было написано Мандельштамом это, лучшее, по мнению Анны Ахматовой, любовное стихотворение XX века, которому Ахматова в «Листках из дневника» дала своё заглавие – «Турчанка».

Сам Мандельштам сразу причислил его к изменническим стихам, не имеющим права на публикацию, поскольку всё это происходило на глазах у Н. Я. Мандельштам, да и сама М. С. Петрова была замужем.

Вот что говорит об этом стихотворении О. Лекманов:

«В центре этого сложного стихотворения два персонажа: слабая женщина и сильный мужчина. При этом слабая женщина предстаёт покорительницей сильного мужчины... <...> Для покорения мужчины женщина коварно (мягкий вариант: кокетливо) пользуется своей плотской привлекательностью. Мужчина

сам стремится навстречу своей собственной гибели; он не в силах противиться эротическому желанию: «Уходи. Уйди. Ещё побудь». [22, С. 254–255]

Далее он говорит следующее: «Важнейшие атрибуты женского начала в стихотворении «Мастерица виноватых взоров...» – коварство и чувственность. Воплощают эту тему мотивы востока, красного цвета, а также речи и невозможности речи («Не звучит утопленница-речь», «Этот жалкий полумесяц губ», «Твои речи тёмные глотая»).

И, наконец, затрагивая тему вождя, Лекманов О. А. пишет: «Однако, ещё более разительным, хотя и более неожиданным, кажется сходство стихотворения «Мастерица виноватых взоров...» с мандельштамовской эпиграммой на Сталина. И там, и там возникают мотивы не звучащей (неслышной) речи, коварства (отчасти связанного с темой востока), а также красного цвета (в эпigramме на Сталина: «Что ни казнь у него – то малина»). Возлюбленная и диктатор окружены в стихотворениях Мандельштама сходным ореолом мотивов, потому что оба они – коварные мучители, истязавшие свои жертвы и лишавшие их дара речи». [22, С. 254–255]

Атмосфера этих стихов трагична и в некоторой степени отчаянна. Оно написано за несколько месяцев до его ареста. И, помимо вложенного в строки имени Мария, которое подразумевает некую защиту в религиозном контексте, в стихотворении ясно читается предчувствие поэтом своей скорой гибели.

«Ты, Мария, гибнущим подмога,
Надо смерть предупредить, уснуть.
Я стою у твёрдого порога.
Уходи. Уйди. Ещё побудь...» (170)

«Твёрдый порог» и означает неизбежность смерти, он не даёт «предупредить смерть» и, осознавая этот факт, Мандельштам противоречит сам себе в собственных просьбах: «Уходи. Уйди. Ещё побудь».

Во втором четверостишии, как было сказано выше, представлено «пыхтение» жутковатых, алчущих женской плоти рыб (думается, что эти рыбы

имеют отношение к тем, которые упомянуты поэтом в письме Н.Я. Мандельштам от 13 марта 1930 г.: «Здесь не люди, а рыбы страшные»).

Помимо сказанного выше, совсем не лишним будет отметить водный мотив в стихотворении и, как следствие, упоминание о рыбах. Как известно, рыбы являются одним из символов, олицетворяющих собой молчание.

Итак, «Новые стихи» Мандельштама, как, впрочем, и всё его творчество, со всей достоверностью передают его переживания и отношение к царящей в литературном обществе и в стране в целом обстановке. Один и тот же мотив немоты / молчания в данный период его жизни и творчества раскрывается совершенно по-новому. Молчание как протест против «кривой речи», молчание вместо лжи – эта позиция заслуживает уважения. В ней есть не только отречение от существующего миропорядка, но и надежда (пусть и слабая), вера в то, что однажды справедливость восторжествует и правда станет неоспоримым победителем. Поэт в стихотворениях из цикла «Новых стихов» даёт понять читателю, что речь и язык – признак истинного человека, а ложь – удел нелюдей. Молчание – вместо самых красноречивых слов, и всё это – во имя правды, для наступления лучших времён, ведь даже самое большое в мире начинается с малого.

Молчание и немота в стихотворениях начала 1930-х гг. реализуются в повторяющихся образах шепота, рыб и насекомых, бунтующих слов, сужающихся звуков. Герой стихотворений этого периода сознательно хочет уйти от их речи, то есть замолчать, чтобы не быть причастным лжи и насилию.

2.3. Молчание как немота. «Воронежские тетради» (1935–1937 гг.)

В «Воронежских тетрадах» мотив немоты и молчания усугубляется. Здесь поэт уже не просто бунтует против общепризнанных норм и устоев, а буквально не имеет возможности.

Дело, в первую очередь, в том, что в мае 1934 года Мандельштама арестовали, что не лучшим образом сказалось на его психическом состоянии – мотив смерти в его стихах стал более отчётливым. Теперь в его стихах противоречия иного характера, нежели раньше – отчаяние и обречённость переплетаются с необъяснимой свободой. Можно даже сказать, что поэт до такой степени чувствует себя уязвлённым, что в этой точке достигает свободы – терять больше нечего, смертный приговор, по его мнению, неизбежен. И впоследствии, будучи отправленным в ссылку, поэт не сразу свыкается с этой «второй жизнью» (так определил этот период В. Мусатов в книге «Лирика Осипа Мандельштама» [35]).

Уже в одном из первых стихотворений этого цикла – «Наушники, наушнички мои!» есть мотив молчания:

«Молчи, в себе таи...

Не спрашивай, как набухают почки...

И вы, часов кремлевские бои, –

Язык пространства, сжатого до точки...». (172)

Эти строки можно расценить не только как восприятие жизни, суженной до одного направления, поскольку ссылка – это отсутствие свободы как таковой, но и как невозможность говорить, и как невозможность для поэта быть услышанным.

Важным для характеристики воронежского периода в творчестве Мандельштама является рассмотрение стихотворения «Чернозём», написанное в апреле 1935 года.

По свидетельству современников, а именно Натальи Евгеньевны Штемпель: «Стихотворение «Чернозём» было написано под впечатлением распаханых опытных полей СХИ, где Осип Эмильевич гулял ранней весной.

Вплотную к полям подходил Ботанический сад, а напротив была Архиерейская роща. Там в 1879 году соби́рался съезд «Земли и воли», на котором присутствовали Плеханов, Софья Перовская, Вера Фигнер, Желябов и другие. Не отсюда ли в стихах Мандельштама «комочки влажные моей земли и воли»?» [50, С. 207–208]

В данном стихотворении земля для Мандельштама становится символом мудрости, молчания, заслуживающего уважения. Она – основа всего сущего, она молчит, но таит в себе некое знание, отсюда «тысячехолмие распаханной молвы». «Знать, безокружное в окружности есть что-то» – в этой строке ощущение полноты знания, глубокосмысленного молчания, так может молчать только тот, кто знает больше, чем можно себе представить. «Ну, здравствуй, чернозём: будь мужествен, глаза́ст... / Черноречивое молчание в работе» – эти строки можно понять совершенно по-разному, поскольку поэт вложил в них глубокий смысл – здесь и искреннее приветствие такого честного труженика и бесспорного кормильца, как земля, и безмерное уважение таящейся в природе и в земле, в частности, мудрости, знания. Но вместе с тем можно отметить и отождествление поэтом себя с этим чернозёмом – он словно себе даёт напутствие стойко перенести ссылку: «будь мужествен, глаза́ст...». «Черноречивое молчание в работе» – строка и вовсе новая, противоположность привычному для поэтов и литературного общества в целом красноречию. Мандельштам восхищается молчаливым трудом чернозёма, теперь в земле он черпает силы и вдохновение для пресловутой «второй жизни».

Следующие 2 стихотворения «первой воронежской тетради» – «Лишив меня морей, разбега и разлёта» (май 1935) и «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» – усиливают произведённое землёй впечатление на поэта, как усиливают и его выдержку – пусть у него нет свободы и голоса, но его не сломить:

«Лишив меня морей, разбега и разлёта
И дав стопе упор насильственной земли,

Чего добились вы? Блестящего расчёта –

Губ шевелящихся отнять вы не могли». (174)

Или: «Да, я лежу в земле губами шевеля...».

Последнее стихотворение, помимо мотива немоты как невозможности поэтического высказывания и мотива смерти, содержит в себе отсылку к пушкинскому «Памятнику». Параллель между стихотворениями обнаружил первым Тарановский К. Ф. в книге «О поэзии и поэтике» [46]. Так, например, следующие строки Пушкина – «Слух обо мне пройдёт по всей Руси великой / И назовёт меня всяк сущий в ней язык...» – перекликаются с мандельштамовским «И то, что я скажу, заучит каждый школьник», а «Доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит» – с «Покуда на земле последний жив невольник». И. Сурат в «Опытах о Мандельштаме» говорит об этом следующее: «В пушкинском «Памятнике» судьба поэзии увязана с посмертной судьбой души, в мандельштамовском – с социальной геополитикой, с «мировой революцией». [44, С. 86–87] И. Сурат также отмечает, что если у Пушкина в стихотворении «Памятник» речь идёт о победе над смертью, то у Мандельштама, напротив, предчувствие смерти очень явное – он буквально представляет свою могилу на Красной площади подобно Мавзолею. И если у Пушкина в «Памятнике» центром пространства в стихотворении является Александрийский столп, то у Мандельштама – Красная площадь. Тем не менее, и то, и другое является своеобразным символом памятника поэту. Так или иначе, поэты определяют свою судьбу подобно пророкам – их имена действительно становятся символами русской поэзии, своеобразными памятниками – о них говорят, их помнят, их стихотворения учат наизусть.

Здесь же в продолжение темы молчания не лишним будет упомянуть то же отсутствие слова, о котором упоминалось ранее, в стихотворении «Мы живём, под собою не чуя страны...». «Наши речи за десять шагов не слышны» – прямая отсылка к невозможности поэта сказать что-либо, выразить своё мнение, поскольку за него всё решено. Молчание здесь так же можно

рассмотреть в контексте отсутствия слова у тирана, тот не говорит, а буквально что-то «бабачит», что становится его неотъемлемой характеристикой как нелюдя, который «дарит за указом указ».

Во второй воронежской тетради тему звериного облика можно подметить в стихотворении «Внутри горы бездействует кумир». Облик «тирана» здесь частично очеловечивается – «когда он мальчик был и с ним играл павлин...», что даёт повод усомниться в зверином происхождении этого существа. Но всё усугубляется к концу стихотворения:

«Кость усыпленная завязана узлом,
Очеловечены колени, руки, плечи.
Он улыбается своим тишайшим ртом,
Он мыслит костю и чувствует челом
И вспомнить силится свой облик человеческий...».

(10–26 декабря 1936) (185)

Здесь также есть молчание тихость как признак тирана – его «тишайший рот», получеловек говорить не может.

Между тем стихотворение «Мы живём, под собою не чуя страны», помимо поддержания темы звериного облика кумира поднимает важную тему – тему отсутствия коммуникации во всём мире, ведь даже полулюди, о которых идёт речь в этом стихотворении, могут лишь свистеть, мяукать и хныкать. Вряд ли это похоже на полноценную коммуникацию.

И в последующих произведениях Мандельштам уже более активно обращается к теме немоты мира как таковой, к теме отсутствия коммуникации, в принципе. Так, например, в стихотворении «Где я? Что со мной дурного?» мир словно утрачивает голос:

«Только города немого
В гололедицу обзор,
Только чайника ночного
Сам с собою разговор...».

(23–25 декабря 1936) (189)

В стихотворении «Когда в ветвях понурых...» символ природы, «зимующий снегирь» «не хочет петь» и, возможно, автор себя отождествляет с ним. Мир уныл, нем, в нём царит удушающее молчание, говорить не хочется.

Поэту тесно в пространстве ссылки, его душит город, и он неустанно говорит об этом:

«Куда мне деться в этом январе?

Открытый город сумасбродно цепок...

От замкнутых я, что ли, пьян дверей? –

И хочется мычать от всех замков и скрепок...». (197)

Здесь тема неволи перекликается с упомянутой ранее темой отсутствия коммуникации – замки, скрепки, замкнутые двери, от которых «хочется мычать», не то, что говорить об этом. Здесь «переулков лающих чулки», «мертвый воздух» и ещё одно предчувствие лагерной могилы – «...ахаю, крича / В какой-то мёрзлый деревянный короб». Автор жаждет избавиться от навязанной ему немоты и мёртвой тишины: «Читателя! советчика! врача! / На лестнице колючей разговора б!». («Куда мне деться в этом январе?» 1 февраля 1937) [27]

Таким образом, мотив молчания/немоты в «Воронежских тетрадах» проявляется в самых разных аспектах семантики. В самом начале цикла – немота и молчание как физическая невозможность поэта говорить и, более того, быть услышанным. Далее при проведении параллели между поэтом и чернозёмом молчание становится символом, знаком мудрости, знания, глубокомысленности. Следующим сематическим значением мотива молчания в хронологии цикла является молчание-тихость как признак тирана, признак отсутствия слова у тирана. В конце цикла мотив немоты и молчания – это уже следствие отсутствия возможности коммуникации – немота мира как таковая. Другими словами, мотив немоты пронизывает весь цикл «Воронежских тетрадей», практически перерастая в подобие удушья и мучая поэта уже до самого конца жизни.

2.4. Элективный курс по творчеству О. Мандельштама в школе

Элективный курс играет важную роль в школьном обучении. В простом понимании элективный курс – это курс по выбору. Как правило, он включает в себя материал, который не входит в общую образовательную программу (в базисный учебный план), что помогает удовлетворить индивидуальные интересы школьников. Задачей элективного курса является расширение и углубление знаний по тому или иному предмету.

Несмотря на то, что данный курс характеризуется своей вариативностью, т.е. ученик выбирает то, что ему интересно и, как он считает, пригодится впоследствии, он становится нормативным, предполагает обязательное посещение и итоговую отчётность.

У такого курса есть ряд требований, которые должны соблюдаться школой:

1. Разнообразие в количестве направлений.
2. Относительная кратковременность курса по сравнению с основными предметами.
3. Содержание курса должно быть оригинальным.
4. Обязательна отчётность по итогам курса – выполнение какой-либо работы.
5. За наполнение курса может отвечать педагог, который его ведёт, т.е. ограничений в выборе материал, его компоновке и обязательных программ подобный курс не предусматривает.

При этом важно, чтобы материал курса был актуален, интересен ученикам и имел некую логическую структуру – он должен быть чётко выстроен и соответствовать целям, поставленным в начале курса.

Мотивация учеников в процессе выбора данного курса практически не имеет ограничений – ученики могут выбрать курс, руководствуясь абсолютно разными потребностями, будь то углубление знаний по базовому предмету и, как вариант, подготовка к ЕГЭ, помощь в процессе профессиональной ориентации, приобретение тех или иных навыков для решения в дальнейшем жизненных задач или обычное любопытство. Так или иначе, элективные курсы формируют творческое воображение, расширяют рамки кругозора, помогают развить те или иные способности учеников, развивают их любознательность, удовлетворяют их потребности в соответствии с конкретными интересами. Интересы учеников и помогают сформировать содержание курса, которое может быть как введением в суть той или иной профессии, в освоение какого-либо вида деятельности, так и углублением в один или несколько разделов базовых учебных предметов.

Исходя из целей и задач элективного курса как такового, можно выделить несколько его типов, а именно:

1. Предметные курсы, которые как раз-таки и отвечают потребностям учащихся в углублённом изучении базовых предметов.
2. Межпредметные элективные курсы, которые обобщают знания учеников.
3. Элективные курсы по предметам, которые в учебный план не входят. [31].

Проект элективного курса по поэзии О. Мандельштама в школе

В ходе элективного курса учащиеся:

- 1) получают целостное представление о жизни и творчестве О.Э. Мандельштама;
- 2) более глубоко изучают его биографию и динамику мотива молчания, сквозного для лирики поэта;

- 3) овладевают практическими навыками анализа стихотворений;
- 4) имеют возможность творческого самовыражения.

В школе изучению творческого наследия Мандельштама уделяется совсем немного внимания, настолько мало, что он попросту не остаётся в памяти учеников. А между тем он заслуживает гораздо большего. Его творчество преисполнено глубины и смысла, которые были бы очень полезны для становления кругозора будущей личности.

Данный элективный курс должен быть небольшим по объёму – 6-8 часов.

1-й час – «Судьба поэта».

Материал: фильм о жизни и творчестве поэта «Сохрани мою речь навсегда...» (отрывок), сборник стихотворений «Камень» («Невыразимая печаль...», 1909).

Форма организации занятия: лекция с элементами беседы и анализа стихов.

2-й час – «Silentium» О.Э. Мандельштама и «Silentium» Ф.И. Тютчева: сходство и различия.

Материал: Сборник стихотворений «Камень», стихотворение Ф.И. Тютчева «Silentium».

Форма организации занятия: Практикум – сравнительный анализ двух стихотворений.

3-й час – «Молчание как основной мотив лирики О.Э. Мандельштама»

Материал: Сборники стихотворений «Tristia», «1921–1925 гг.».

Форма организации занятия: литературный вечер, посвящённый теме молчания в поэзии Мандельштама.

4-й час – «Поэт и его противостояние «веку-волкодаву».

Материал: Сборник стихотворений «Новые стихи» («Мы живём, под собою не чуя страны...», «Не говори никому...», «Стихи о русской поэзии», «К немецкой речи»).

Форма организации занятия: Сообщения учащихся + анализ стихотворения «Мы живём, под собою не чуя страны».

5-й час – «Мотив немоты в «Воронежских тетрадах» поэта».

Материал: «Воронежские тетради».

Форма организации занятия: урок-беседа по динамике мотива в стихотворениях.

6-й час – «Итоговый урок по творчеству О.Э. Мандельштама».

Материал: Сборники стихотворений поэта.

Форма организации занятия – написание эссе по любому из стихотворений.

Формы контроля по курсу: доклад, анализ стихотворения, эссе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творческий мир Мандельштама – мир, где все темы и мотивы крепко связаны; он исключительно цельный. В нём отдельные произведения, будь то стихотворения, проза или статьи находятся в неразрывном единстве, постоянно перекликаясь друг с другом. В первую очередь, этим и интересно исследование творчества О.Э. Мандельштама, ведь, взяв за основу исследования один мотив в конкретном произведении, можно с его помощью путешествовать по всему творчеству Осипа Эмильевича. И каждый раз, с каждым повторным прочтением того или иного произведения находить для себя новый смысл. Его творчество до такой степени насыщено разного рода символами, мотивами и образами, что охватить их сходу не удаётся практически никому. По крайней мере, до погружения в изучение творчества Мандельштама, простому читателю сложно представить, что поэзия может быть настолько глубокой. Каждое повторное прочтение одного и того же стихотворения даёт поле для размышления и, как следствие, почву для новых и новых трактовок. Даже тогда, когда кажется, что сказать более нечего и всё давно уже сказано за нас.

Тема молчания и сопутствующие ей мотивы немоты и молчания являются сквозными для поэзии Мандельштама.

Молчание в культуре имеет колоссальный спектр значений. Так, в восточной культуре молчание является некой коммуникативной нормой. А в русской культуре сложилось двоякое отношение к акту молчания – встречается как одобрительная характеристика молчания, так и отрицательная. В религии, в свою очередь, молчание является необходимым условием для общения с Богом. В поэзии Серебряного века, к которой и относится раннее творчество О. Э. Мандельштама, с молчанием связаны такие значения, как мир реальнейший, а не реальный, мир Абсолюта, в котором и возможно истинное творчество, а также понимание тишины как синонима музыки и слова.

В раннем творчестве Мандельштама (1910-20-е гг.) молчание это первооснова жизни (бытия), символ «первоначальной немоты», затем – потерянное поэтом слово, забытое слово, приводящее к смерти поэзии и самой жизни. Затем («Стихи 1921–1925 гг.») молчание связывается с отсутствием духовной коммуникации – коммуникации, необходимой человеку с его свободной душой. Тема молчания начинает обретать социальное звучание, а на первый план выступает уже немота физическая, утраты голоса в силу тяжести положения поэта в ситуации, характерной для современной ему эпохи.

В поэзии 1930-х (Новые стихи) молчание обретает новые значения. «Новые стихи» Мандельштама, как, впрочем, и всё его творчество, со всей достоверностью передают его переживания и отношение к царящей в литературном обществе и в стране в целом обстановке. Здесь молчание фигурирует как протест против «кривой речи», молчание вместо лжи. Поэт в стихотворениях из цикла «Новых стихов» даёт понять читателю, что речь и язык – признак истинного человека, а ложь – удел нелюдей. Молчание здесь – вместо самых красноречивых слов, и во имя правды, для наступления лучших времён, поскольку даже самое большое в мире начинается с малого.

Герой стихотворений этого периода сознательно хочет уйти из речи, то есть замолчать, чтобы не быть причастным лжи и насилию.

В «Воронежских стихах» молчание перерастает в немоту в буквальном смысле. Немота и молчание здесь – это, во-первых, физическая невозможность поэта говорить и, более того, быть услышанным. При проведении параллели между поэтом и чернозёмом молчание трансформируется в символ, знак мудрости, знания, глубокомысленности. Следующим сематическим значением мотива молчания в хронологии цикла становится молчание как признак тирана, признак отсутствия слова у тирана. И в конце цикла немота и молчание – это уже следствие отсутствия возможности коммуникации – немота мира как таковая. Таким образом, мотив немоты становится одним из основных,

пронизывая всё творчество поэта и буквально достигая своего апогея в конце его жизни.

Тема молчания-безмолвия-немоты может стать основой для организации элективного курса по поэзии Мандельштама в школе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александрова, И. Б. Слово о молчании // Русская речь. – 2005. – №4. – С. 70–75.
2. Ахматова, Анна Андреевна. Листки из дневника // Ахматова А. Requiem. – М., 1989.
3. Бабенко, Наталья Григорьевна. Семантический комплекс «молчание/немота/тишина» в языке русской поэзии второй половины XX в. // Балтийский филологический курьер. Калининград : Изд-во КГУ, 2003. – № 2. – С. 66-85.
4. Барковская, Нина Владимировна. Поэзия «серебряного века» : Учеб. пособие. Издание 2-е, дополненное. // Урал. гос. пед. ин-т. – Екатеринбург, 1999. – 170 с.
5. (Беляев), Варнава. Основы искусства святости: Опыт изложения православной аскетики : в 4-х т. – Н. Новгород: Изд. Братства во имя св. кн. Александра Невского, 1928.
6. Видгоф, Леонид Михайлович. Но люблю мою курву-Москву. Осип Мандельштам: поэт и город [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://coollib.net/b/271317/read> (дата обращения: 25.10.2015).
7. Видгоф, Леонид Михайлович. О последней строке и скрытом имени в стихотворении О. Мандельштама «Мастерица виноватых взоров...» (1934) [Электронный ресурс] // URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/28/vidgof28.shtml> (дата обращения: 25.10.2015).
8. Видгоф, Леонид Михайлович. Статьи о Мандельштаме / Л. М. Видгоф. – М. : Новый хронограф, 2015. – 316 с.
9. Гаспаров, М. Л. Поэт и культура. Три поэтики О. Мандельштама // Мандельштам О. Э. Полное собрание стихотворений. – СПб, 1995.
10. Герштейн, Эмма Григорьевна. Мемуары / Э. Г. Герштейн. – Инапресс, 1998. – 528 с.

11. Гинзбург, Лидия Яковлевна. О лирике // Л. Я. Гинзбург. – 2-е изд., доп. – М., 1974. – 406 с.
12. Гольдина, Е. А. Маятник слова и воплощение «малой секунды» в поэзии Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. – М., 2001.
13. Гутрина, Л. Д. «И губы оловом зальют...» : «блоковский» контекст размышлений О. Мандельштама о Поэте и Веке : (по стихотворению «1 января 1924») // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература : национальное развитие и региональные особенности : материалы X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. И. А. Дергачева, Екатеринбург, 6–7 окт. 2011 г. : в 3 т. [сост. А. В. Подчиненов]. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. – Т. 2. – 416 с. – (С.102–106).
14. Гутрина, Л. Д. Поэтический образ в лирике О. Э. Мандельштама : Учебно-методическое пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений // Л. Д. Гутрина; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 23 с.
15. Дутли, Ральф. «Век мой, зверь мой». Осип Мандельштам. Биография / Перевод с немецкого Константина Азадовского. СПб. : «Академический проект, 2005 – 432 с., ил.
16. Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама : Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. – 542 с.
17. Жирмунский, В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С.110.
18. Карабыков, Антон Владимирович. Молчание как стержневой концепт культуры христианского Средневековья / А. В. Карабыков // Вестник Омского юридического института. – 2010. – № 2 (13). – С. 101–104.
19. Кихней, Любовь Геннадьевна. Осип Мандельштам: Бытие слова [Текст] // Л. Г. Кихней. – М. : Диалог-МГУ, 2000. – 146 с.
20. Корнилова Н. Б. Слово и молчание: аспекты взаимодействия [Электронный ресурс] // URL:

- http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/16_3/ (дата обращения: 27.11.2015).
21. Левин, Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М. : «Языки русской культуры», 1998. – 824 с.
22. Лекманов, Олег Андершанович. Осип Мандельштам: Жизнь поэта [Текст] // О. А. Лекманов. – 3-е изд., доп. и перераб. – М. : Молодая гвардия, 2009. – 357[11] с. : ил. – (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1154).
23. Лествичник, Иоанн. Лествица, или Скрижали духовные преподобного отца нашего Иоанна игумена Синайской горы [Электронный ресурс] // URL: <http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/lestvica/index.html> (дата обращения: 27.11.2015).
24. Лурье А. Осип Мандельштам // Осип Мандельштам и его время. М., 1995.
25. Мандельштам Н. Я. Воспоминания. – М, 1999.
26. Мандельштам, О. Э. Век мой, зверь мой // Осип Эмильевич Мандельштам. – М.: Эксмо, 2011. – 640 с. – (Русская классика).
27. Мандельштам, О. Малое собрание сочинений // Сост. А. Мец. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 800 с.
28. Мандельштам, О. Э. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2011. – 1182 с.: ил. – (Полное собрание в одном томе).
29. Мандельштам, О. Э. Шум времени. – Л., «Время», 1925, 102 с.
30. Маслова, Валентина Авраамовна. Философия и поэтика молчания сквозь призму русской поэзии XX века [Электронный ресурс] // URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74330/38-Maslova.pdf?sequence=1> (дата обращения: 27.11.2015).
31. Методика разработки элективных курсов. (РГПУ им. А. И. Герцена) [Электронный ресурс] // URL: <https://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fgalina->

- aleshkina.narod.ru%2FDswMedia%2Fmetodikarazrabotkiyelkur.doc&name=metodikarazrabotkiyelkur.doc&lang=ru&c=575466cb73d0 (дата обращения: 15.04.2016).
- 32.Метц, Эрик. Тишина и молчание в раннем творчестве К. Д. Бальмонта [Электронный ресурс] // URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/ls04_metz1.htm (дата обращения: 25.10.2015).
- 33.Мец, А. Г. О поэте (очерк биографии) // Мандельштам О. Э. Полное собрание стихотворений. – СПб, 1995.
- 34.Мифологическая энциклопедия [Электронный ресурс] // URL: <http://myfhology.info/monsters/shishiga.html> (дата обращения: 18.03.2016).
- 35.Мусатов, Владимир Васильевич. Лирика Осипа Мандельштама [Текст] // В. В. Мусатов. – К. : Ника-Центр, Эльга-Н, 2009. – 560 с.
- 36.Петровых, М. Черта горизонта. Стихи и переводы. Воспоминания о Марии Петровых. – Ереван, 1986.
- 37.Прохоров, Г. М. Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе в XIV в. – ГОДРЛ.I.XXII. – 1968.
- 38.Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений. – М. : изд-во «Правда», 1954.
- 39.Пшибыльский, Р. Осип Мандельштам и музыка // Russian Literature. 1972. – Vol. 2. – С. 103–125.
- 40.Ронен, О. Поэтика Осипа Мандельштама. – СПб. : Гиперион, 2002. – 240 с. – (Филологическая библиотека. I).
- 41.Сеничкина, Е. П. Молчание : лингвистический аспект // Русский язык в России на рубеже XX-XXI вв.: Материалы международной научной конференции. – Самара : Издательство Сам ГПУ, 2003. – С. 70–74.
- 42.Сирин, Исаак. Слова подвижнические // Преподобный Исаак Сирин. – Сергиев Посад, 1911.
- 43.Струве, Никита Алексеевич. Осип Мандельштам // Н. А. Струве. – Томск : «Водолей», 1992. – 272 с.

44. Сурат, Ирина Захаровна. Опыты о Мандельштаме // И. З. Сурат. – М. : Intrada, 2005. – 128 с.
45. Сурат, Ирина. Этюды о Мандельштаме // И. З. Сурат. – М. : Знамя. – 2007. – № 5. – С. 190-202.
46. Тарановский, К. Ф. О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 2000. - 432 с. – (Studia poetica).
47. Фарыно, Ержи. Архепоэтика Мандельштама (на примере «Концерта на вокзале») // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. – Тинафли: Эрмитаж, 1994. – С. 183 – 204.
48. Черашняя, Дора Израилевна. Лирика Осипа Мандельштама: проблема чтения и прочтения. – Ижевск, 2011. – 288 с. : ил.
49. Шкловский, В. О поэзии и заумном языке. «Поэтика» // Сборники по теории поэтического языка. – Пг., 1919.
50. Штемпель, Н. Е. Мандельштам в Воронеже // Новый мир. – 1987. – №10. – С. 207–208.
51. Эпштейн, М. Слово и молчание в русской культуре // Звезда. – 2005. – №10. – С. 202–222.